

## WAHRHEITSSPIELE IN LESSINGS *NATHAN DER WEISE*

Der Autor des »Nathan« war ein Spieler. Die notorische Spielsucht Lessings ist vom Bruder Karl und von anderen Stimmen der Zeit festgehalten und auch posthum immer wieder kommentiert worden. Kartenspiele, Lotterien, viele Arten von Glücksspielen waren im Europa des 18. Jahrhunderts beliebt und weit verbreitet; sie bildeten einen kaum wegzudenkenden Teil der Geselligkeits- und Unterhaltungskultur. Sozial geschmeidig zu sein, das implizierte, bei allerlei Wettkampf-, Rollen- und Glücksspielen mitzutun und sich, wenn die Kugel rollte oder die Karten auf den Tisch gelegt wurden, nicht als ein Spielverderber abseits zu halten. Die geselligen Umgangsformen schlossen auch die leichte oder gar leichtfertige Nachahmung schwerwiegender Schicksalsumschwünge, wie den Wechsel des geschäftlichen Erfolgs oder des Kriegsglücks, mit ein. Gerade während des Siebenjährigen Krieges und kurz danach, also in der Entstehungszeit der *Minna von Barnhelm* sowie vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Breslauer Erfahrungen Lessings, verfestigte sich in dem Dramatiker und Geschichtsphilosophen die »Auffassung, daß Glück und Zufall im Leben wie auch beim Spiel eine bestimmende Macht ausüben«.<sup>1</sup>

Im persönlichen Lebens- und Arbeitsrhythmus Lessings beobachtet der Biograph das alternierende Muster der charakteristischen Amplituden von Depression und Spielsucht. Höchste emotionale Anspannung, verbunden mit einem sensorischen wie intellektuellen Nervenkitzel, waren die Stimulantia, die sich Lessing mithilfe der Glücks- und Zufallsspiele, bei seinem Lieblingsspiel Pharaon etwa, verschaffte:

---

<sup>1</sup> Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*, übers. von Karl S. Guthke, München 2008, S. 380.

»Wenn ich kaltblütig spielte, würde ich gar nicht spielen; ich spiele aber aus Grund so leidenschaftlich. Die heftige Bewegung setzt meine stockende Maschine in Thätigkeit, und bringt die Säfte in Umlauf; sie befreit mich von einer körperlichen Angst, die ich zuweilen leide.«<sup>2</sup> So die exkulpatorische Strategie, das Tonikum des Nervenkitzels als Gesundheitsbalsam auszugeben. Sah er nicht die Gefahr, die in dem Suchtpotential der Spieleidenschaft lauerte? Dem Spiel und seiner Sogwirkung mit Haut und Haaren zu verfallen, bis hin zur ruinösen Herunterwirtschaftung von Barschaft und Realvermögen, dies fungiert im Handlungsschema des Bürgerlichen Trauerspiels als eine typische Laster-Karriere, wenn man etwa an *The Gamester* und ähnliche Plots denkt. Doch deutet sich in der dramaturgischen Präferenz für Risiko und Fehlhandeln zugleich eine gewisse Strukturverwandtschaft zwischen der immer wieder dramatisch zugespitzten Entscheidungssituation theatraler Handlungsmuster einerseits und dem auf »Alles oder Nichts« geschliffenen Binärcode der aleatorischen und agonalen Gesellschaftsspiele andererseits an. Auch außerhalb seines Dramenschaffens ist der Autor Lessing als Typus des sowohl aleatorischen wie agonalen Spielers zu erkennen. Der Polemiker Lessing mit seinen berühmten literarischen, kunst- und kulturgeschichtlichen und nicht zuletzt theologischen Fehden ist ein wagemutiger Freund des Duells, der seine Kräfte in geistvollen, rhetorisch geschliffenen Kontroversen in Schwung hält und schärft – oft über das vernünftige Maß hinaus von dem Furor der riskanten Herausforderung angestachelt. Selbst das literarische Werk zeigt sich angespornt vom Leichtsinne des »Gamblers«: Unter anderem die so tiefenste, tränenselige *Miß Sara Sampson* verdankt ihre Existenz einer frivolen Wette, mit der sich Lessing anheischig machte, innert kürzester Frist ein rührendes Trauerspiel zu fabrizieren, dessen Ingredienzien und Bauform nicht verfehlen würden, beim Publikum die heftigsten Attacken bitterlichen Weinens auszulösen. Von solchen Spielen des Dramenautors, vom kreativen Spiel der Rollen und Gattungen, könn-

<sup>2</sup> Überliefert von Lessings Bruder Karl, zit. nach Barr Nisbet: Lessing, S. 377.

te nun einiges in literaturgeschichtlicher und poetologischer Hinsicht entfaltet werden, doch soll davon hier nur in einer speziellen Hinsicht und auf ein einziges Werk bezogen die Rede sein.

### Dramatisches Spiel

Im späten theatralen Hauptwerk, dem »Nathan«<sup>3</sup>, diesem philosophisch so vollkommen von der Aufklärung durchdrungenen, als Zeugnis religiösen und kulturellen Toleranzdenkens so gerne herbeizitierten Historienstück aus der Ära der Kreuzzüge, erweist sich Lessings literarische Kompositionsweise ein letztes Mal und auf geradezu emphatische Weise als diejenige eines dramatischen Spielers. In der Gattungsbezeichnung des »Nathan« als »Dramatisches Gedicht« ist Lessing einer Begriffsbildung Voltaires gefolgt,<sup>4</sup> freilich ohne davon klare genotextuelle Konsequenzen abzuleiten. Vielmehr ist der Gewinn einer solchen diplomatischen Formel darin zu sehen, dass sie sich gegenüber der überkommenen – und von Lessing selbst früh attackierten und modifizierten – Opposition tragischer und komischer Dramatik auf formvollendete Weise entzieht. Denn die verspoetische Durchformung des Textes im Modus eines sehr freien, sprachmelodisch und dialogisch flexiblen Blankverses steht für den Ehrentitel des »Gedichts«, der folglich nicht Lyrik meint, sondern das vom Dichter Gedichtete, also die poetische oder sogar poetologisch begründete literarische Kunst schlechthin. »Dramatisch« wiederum ist dieses »Gedicht«, weil und indem es durch gegenwärtiges Handeln Veränderungen bewerkstelligt und auf diese Weise Entscheidungen herbeiführt. Veränderungen in der Zeit, und sie sind gemäß der *Laokoon*-Schrift der genuine Darstellungsgegenstand von Sprache und Dichtkunst, können *entweder* als schicksalhaft sich vollziehendes Ge-

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessing: »Nathan der Weise«, in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 9: *Werke 1778-1780*, hg. von Klaus Bohnen und Arno Schilson, Frankfurt am Main 1993, S. 483-627; Zitate folgen dieser Ausgabe und werden im Haupttext fortlaufend mit Angabe von Aufzug, Auftritt und Vers nachgewiesen.

<sup>4</sup> Voltaire hatte sein Drama *Les Guèbres ou la Tolérance* von 1769 im Untertitel als »poème dramatique« gekennzeichnet.

schehen *oder* als intentional gestaltetes Handeln verstanden und aufgeführt werden. So ist etwa der von Schiller zum geflügelten Wort geformte Befehl Wallensteins: »Geschehe denn, was muß«<sup>5</sup> *kein* Ausdruck starken, intentional gestaltenden Handelns. Zudem sind die Protagonisten, wie zuvor ihr Autor und Schöpfer auch, bei einem historischen Sujet, wie es Lessing in dem Ausschnitt aus der Geschichte des dritten Kreuzzugs aufgriff, nur sehr begrenzt gestaltungs- und handlungsfähig, außer man akzeptiert auch substantielle Abweichungen von der historischen Faktizität als legitime Betätigung dichterischer Freiheit respektive figuresubjektiven Eigensinns.

Das Handeln im Sinne eines starken dramatischen Auftritts für den Helden des Stücks und einer ebenso starken Einwirkung auf Mitspieler und Verlauf des sich auf der Bühne abspielenden Geschehens, dieses individuelle Handeln also steht unter doppeltem Druck, nämlich sowohl von der Geschichte her (und ihren immerzu ja schon bereits fertigen und abgeschlossenen Handlungen) wie auch von der Gesellschaft, die mit ihren determinierenden Kräften, Umständen, Verhältnissen den Gestaltungsspielraum der Einzelnen – schon gar des von der Bühne verlangten großen Individuums – gewaltig einschränkt und regelrecht entzaubert. Dies festzustellen, ist insofern nicht überflüssig, als im klassischen Theatermodell (oder sozusagen im »vor-postdramatischen« Theater) *Drama und Handlung eines* sind und ohnehin dasselbe bedeuten. Vom lyrischen wie vom erzählenden Modus literarischer Ausdrucksformen unterscheidet der dramatische sich dadurch, dass wir im Theater den auf der Bühne handelnden, fühlenden und leidenden Menschen zuschauen, d. h. einem als gegenwärtig sich vollziehend aufgeführten Handlungsgang beiwohnen können.

Gegenwärtiges Handeln wiederum ist solches, dessen Verlauf und Ergebnis nicht aus der Vergangenheit oder von weither nach-

träglich berichtet werden, sondern das unter den Augen des Publikums und mittels der Sprachwerdung des geschriebenen Textes zu einem sich vollziehenden Ereignis wird. Die vielfach strapazierte Vokabel des Performativen hat hier ihren medial, poetisch und linguistisch präzise konturierbaren Sinn. Der Damentext zielt auf die Herstellung eines Ereignisses, das dramatische Spiel dient der Vergewärtigung einer Handlung, die es so, d. h. vor ihrem Bühnenauftritt, vor der dramatischen Wechselrede, noch gar nicht gegeben haben kann. Spätestens *nach* der Lektüre aber, spätestens beim wiederholten Theaterbesuch, da kennen wir unseren »Nathan« dann schon und sind von der Wendung der Dinge nicht mehr überrascht. Genau darin aber liegt das Problem. Und zwar nicht nur, aber insbesondere das Problem des dramatischen Gedichts *Nathan der Weise*. Denn ehe auf der Bühne das erste Wort gesprochen wird, ist die mögliche Handlung als längst geschehene eigentlich schon zu Ende verhandelt. Wie das?

Eine wesentliche Dimension der Vorgänge besteht in der allmählichen Decouvrierung der Vorgeschichte, aus der sich die Neuordnung und Vervollständigung einer familialen Aufstellung am Ende wie von selbst ergibt.<sup>6</sup> Wie für lange Zeit auseinandergefallene Puzzlestücke passen die Von-Filnek-Geschwister zusammen; als vitale Leibesfrüchte des exogamen Bruders von Sultan Saladin stehen sie auf der Haben-Seite dem Pogrommord an Nathans Familie gegenüber, über dessen sieben verlorene Kinder ebenfalls schon die Vorgeschichte Buch führte. Für die geschichtliche Rahmenhandlung bleibt der Kreuzzug, damit die militärische Konfrontation der Kulturen und Religionen, die unverwischbare Determinante, deren Gewaltamkeit auch der im Drama durchgespielte mehrfache Kindertausch nicht aus der Welt zu schaffen vermag. Im Schicksalsdrama lastet über den Figuren das Verhängnis ihres fatalen Endes, schon

<sup>5</sup> Friedrich Schiller: »Wallensteins Tod«, in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 4: *Wallenstein*, hg. von Frithjof Stock, Frankfurt am Main 2000, S. 153-293, hier S. 176 (I/7, V. 654).

<sup>6</sup> »Wenn das Stück beginnt, gibt es für die Figuren auf der Bühne [...] nur noch wenig zu tun. Das Wesentliche ist bereits geschehen.« Monika Fick: *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2., durchges. und erg. Aufl., Stuttgart 2004, S. 412.

bevor sie überhaupt beginnen, ihre eigenen Schritte zu machen; im Geschichtsdrama kann sich der Autor schwerlich über den gewissen und bekannten Verlauf der historischen Ereignisse hinwegsetzen.<sup>7</sup> Grundsätzlich aber und in jeder Sparte dramatischer Handlungsdarstellung liegt mit dem für das Literaturtheater charakteristischen Abhängigkeits-Verhältnis von Text und Spiel eine Nachträglichkeit des Theatralen vor. In einer textgestützten Spielhandlung muss vor Spielbeginn bereits alles geschrieben und fixiert sein, und die Akteure sagen es dann nur nochmals, Abend für Abend, wieder auf. Was kann der Spieler Lessing tun, um demgegenüber einen stärkeren, lebendigeren Spieleindruck herzustellen? Wie kann die Performanz durch den ihr vorausliegenden Text schon so etwas wie potentiellen Ereignischarakter gewinnen, so dass im Modus der Aufführung tatsächlich gehandelt werden kann?

Die Lösung liegt für Lessing, bei seinen eigenen ludischen Präferenzen nicht unerwartet, darin, dass er das dramatische Spiel mit dem aleatorischen und agonalen verbindet, wie er dies in anderer Form etwa schon in *Minna von Barnhelm* praktizierte, wo Lotterie, Glücksspieler und Zufallswendungen ihr wohlkalkuliertes Werk tun. Was wird im »Nathan« gespielt? Immer wieder und auf wechselnden Schauplätzen geht es um Rätsel, um Bewährungsproben, um Wahrheitssuche, meist in der Form eines Kräftermessens zwischen zwei Kontrahenten. Kaum ist Nathan, der Kaufmann, von der Geschäftsreise zurück, vergleicht Ziehtochter Recha das ihr in seiner Abwesenheit widerfahrene Unglück mit den Unbilden seiner Reises Strapazen, indem sie beides als Feuer- und als Wasserprobe einander parallel setzt.

RECHA: Ihr mußtet über  
Den Euphrat, Tygris, Jordan; über – wer  
Weiß was für Wasser all? Wie oft hab' ich  
Um Euch gezittert, eh das Feuer mir

<sup>7</sup> Zum geschichtlichen Stoff und den von Lessing verwendeten Quellen vgl. den Überblick in: Lessing: Werke und Briefe, Bd. 9, S. 1136-1176.

So nahe kam! Denn seit das Feuer mir  
So nahe kam: dünkt mich im Wasser sterben  
Erquickung, Labsal, Rettung.  
(I/2, V. 178-184)

Der Vergleich zwischen Feuer- und Wassergefahr ist ein wiederholtes Spezifikum in Rechas Darstellung des Handlungsganges. Später wird Recha dem Tempelherrn entgegenhalten (um schmollend seine Heldentat zu schmälern), er gehöre einem Berufsstand an, zu dessen Pflichten es gehöre, aus Feuer und aus Wasser zu retten.<sup>8</sup> In Märchen, Zauberopern, symbolischen Ritualen spielen Feuerprobe und Wasserprobe die Rolle eines binär codierten Gottesurteils, das den Entscheid über Leben und Tod, Initiation oder Exklusion zu fällen hat.<sup>9</sup> Und welches dergestalt eintritt, dass Entscheidungsfindung, Ausführung und die Darstellungsform beider übereinstimmen und eine performative Einheit bilden. Wir haben es bei den in Lessings Drama gespielten Spielen mit einer triadischen Ordnung zu tun, die sich bei näherem Hinsehen als eine dreifaltige Einheit des Ludischen erweist. Zugrunde liegt *erstens* der Aufbau und die Anordnung des jeweiligen Spiels (also die Spiel-Struktur), hierauf vollzieht sich *zweitens* seine Durchführung, die in einem kontingenten Resultat (dem Ereignis) endet, wobei *drittens* sowohl Struktur wie Ereignis ihrerseits nicht anders als im theatralen Medium selbst vor- und durchgeführt werden, d. h. im performativ angelegten Handlungs-, Sprach- und Auftrittsakt selbst.

### Prüfungen und Rätsel

Der dramatische Spiel-Charakter wirkt nicht nur auf die Integration der Vorgeschichte ein, sondern mehr noch auf die »Botschaft« des Werks. Die »Wahrheit« über Religion und Toleranz, sie ist in Lessings

<sup>8</sup> »Tempelherren, / Die müssen einmal nun so handeln; müssen / Wie etwas besser zugelernte Hunde, / Sowohl aus Feuer, als aus Wasser holen.« (III/2, V. 103-106).

<sup>9</sup> Zur Feuer- und Wasserprobe als theatralem Prüfungsritual in Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* vgl. Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München und Wien 2005, S. 237f.

Drama keine aus dem Handeln und der Konfiguration ablösbare Maxime, sie ist und bleibt Teil einer szenischen Interaktion. Wahrheit muss jeweils, und für unterschiedliche Personen und Perspektiven je anders, aus dem Spiel hervorgehen, das um sie geführt wird – sie ist Verhandlungssache. In Elfriede Jelineks Bühnentext *Abraumbalde*, aus Anlass der Hamburger Thalia-Inszenierung 2009 in Auseinandersetzung mit Lessings »Nathan« entstanden, wird dieser szenische Aspekt der »Morak« des Stücks deutlich benannt:

Sie können doch nicht die Wahrheit einstreifen wie Geld! Sie können an die Wahrheit nicht einmal anstreifen, die Wahrheit ist nämlich richtig, nur Sie sind leider der Falsche, die Wahrheit will zu jemand anderem, für den sie richtig ist und dem sie angemessener ist! Sie sind es, der falsch ist, Sie sind fehl am Platz hier!<sup>10</sup>

Wahrheit wird zu einer dramaturgischen Funktion erst dadurch, dass ein für sie passender Adressat gefunden (oder zumindest gesucht) wird. Hier kommen theatrale Rätsel, Prüfungsfragen und Bewährungsproben ins Spiel. Beim Prüfungs- oder Rätselspiel zeigt sich das skizzierte Spielschema sowohl als mimetisches Ausdrucksmedium wie auch als agonaler Vollzug seiner selbst. In Carlo Gozzis tragikomischem Märchenspiel *Turandot* (1762) etwa liegt der Kern der Handlung im Verhandeln über Bedingungen und Reichweite des von der Titelheldin gestifteten und exekutierte Prüfungsrituals. Zwischen der die Männer abweisenden Prinzessin Turandot und dem verarmten Prinzen Kalaf geschieht die Brautwerbung als Kampf und Spiel. Drei Fragen, ein Preis; gespielt wird um Liebe und Leben, d. h. um Alles oder Nichts. Die Reihe derer, die an einer der kniffligen Fragen scheiterten, ist Legion; sämtliche Bewerber erwiesen sich als unzureichend, sie waren kopflos im übertragenen und endeten kopflos im wörtlichen Sinne. Es sind aber nicht intellektuelle Fähigkeiten, die es Kalaf ermöglichen, den Code zu knacken. Umgekehrt ist die Lösung

<sup>10</sup> Elfriede Jelinek: *Abraumbalde*, Typoskript Thalia Theater, Hamburg 2009, S. 3.

der Rätselfragen der dramatische Darstellungsmodus dafür, dass er schlicht und einfach der Richtige ist. Auch Friedrich Schiller hat in seiner *Turandot*-Fassung mit dem sinnigen Theatercoup gearbeitet, für die Bühnenrealisation des Textes per Zufallsprinzip wechselnde Rätselfragen einzusetzen. Hierfür hatten er selbst und auch sein Intendant Goethe einen Vorrat an Rätselgedichten fabriziert, die in willkürlicher, durch das Los bestimmte Folge dann zur Aufführung gelangten. Für den Spieler ist klar, dass es kein bloßes Nachspielen eines vorgefertigten Verlaufs und Resultates geben kann, beim Prüfungs- und Rätselvorgang muss sich die Differenz zwischen Erfolg und Scheitern je neu und als Ereignis statuieren. In der ausführlichen, belehrenden Korrektur, die Nathan dem naiven Wunderglauben der geretteten Ziehtochter, erst recht aber ihrer Gesellschafterin Daja entgegenhält, thematisiert der Protagonist die Differenz zwischen einem als Autorentheater konzipierten Spiel und einem solchen, bei dem das Spiel kontingenter Zufallskräfte Regie führt.

NATHAN: Doch  
Auch so noch, Recha, bleibet deine Rettung  
Ein Wunder, dem nur möglich, der die strengsten  
Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe  
Der Könige, sein Spiel – wenn nicht sein Spott –  
Gern an den schwächsten Fäden lenkt.  
(I/2, V. 270-275)

Derjenige, der die eigenen Entwürfe und Entschlüsse als Spiel und zum Spott derjenigen betreibt, die er am schwächsten Faden lenkt, kann ein gütiger Gott oder auch ein *Deus malignus* sein, er ist in jedem Falle aber ein Spieler, der den Verlockungen der Kontingenz nachzugeben bereit ist. Die etwas rätselhafte Äußerung Nathans geht nicht gerade glimpflich mit den Deutungsmustern um, die das menschliche Schicksal als zugeteiltes Los göttlicher Providenz ver-



stehen;<sup>11</sup> ein Wunder zu nennen ist es, wenn in einer konkreten Gefahrenlage gute wie schlimme Wendung in allenfalls gleichwahrscheinlicher Waage sich halten, und dann doch eine Rettungstat wie diejenige des Tempelherrn dabei herauskommt.

Jede der Figuren spielt in dem gesamten Tableau ihr eigenes Spiel, indem sie Erwartungen und Bedingungen in eine möglichst günstige Proportion zu bringen versucht. Der dramaturgische Königsweg, die Handlung als Handel und Verhandlung zu betreiben, wird in diesem Falle vom Beruf und vom praktischen Wissen der Hauptfigur mehr als nahe gelegt. Als Kaufmann aber scheint Nathan keine gute Besetzung: Denn gibt er nicht jederzeit nur, verteilt er nicht unentwegt Mitbringsel, Geschenke und kostenfreie Ratschläge, hat er nicht jedem eine Gabe anzubieten, ohne je eine Gegenleistung einzufordern? Die Ökonomie dieses Kaufmanns droht vollends zu kollabieren, als ihm der Klosterbruder gegen Ende des vierten Aufzuges zu verstehen gibt, es könne im Hause Nathans bald vorbei sein mit der christlichen Pflögetochter, da sich der Patriarch gegen diese vermeintliche Todsünde des Raubs christlicher Seelen gewandt habe und den Fall Rechas zum Exempel zu nehmen drohe. Gänzlich unbedacht hatte kurz zuvor der sich von Nathan zurückgesetzt fühlende Tempelherr den Fall Nathans und Rechas, also die unstatthafte Erziehung eines christlichen Mädchens durch einen jüdischen Vater, vor dem unerbittlichen Patriarchen vorgetragen und dadurch dessen fanatischen Verfolgungseifer auf die beiden gelenkt. Bald schon sah der Tempelherr in jenem Denunziationsgespräch, dass er damit zu weit gegangen war; auf seine Beschwichtigungen indes repliziert der militante Kirchenmann nur stets sein nachmals geflügeltes »Ceterum censeo«: »Tut nichts! der Jude wird verbrannt.« (IV/2, V. 175) Eine

<sup>11</sup> Zum Spannungsfeld von göttlicher Vorsehung und geschichtlicher Zufälligkeit, ausgetragen im Medium des europäischen Romans der Aufklärung vgl. Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Studien zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1988.

weitreichende, von Lessings Zeit her prophetisch in die Zukunft weisende Leitformel antisemitischer Pogromstimmung.

Beauftragt, dieses skandalös erscheinende Verhältnis aufzuspüren und den Juden anzuzeigen, erfasst der Klosterbruder erst die ganze Tragweite der Verwicklung. Er ist der Bote des Bösen, der seine Mitbeteiligung an der für Nathan brandgefährlichen Lage immerhin einsieht und auch bekennt.

KLOSTERBRUDER:

Hört mich nur aus! Indem  
Er mir nun aufträgt, diesem Juden,  
Wo möglich, auf die Spur zu kommen, und  
Gewaltig sich ob eines solchen Frevels  
Erzürnt, der ihm die wahre Sünde wider  
Den heil'gen Geist bedünkt; [...]

da wacht

Mit einmal mein Gewissen auf; und mir  
Fällt bei, ich könnte selber wohl vor Zeiten  
Zu dieser unverzeihlich großen Sünde  
Gelegenheit gegeben haben. – Sagt:  
Hat Euch ein Reitknecht nicht vor achtzehn Jahren  
Ein Töchterchen gebracht von wenig Wochen?

NATHAN: Wie das? – Nun freilich – allerdings –

KLOSTERBRUDER: Ei, seht

Mich doch recht an! – Der Reitknecht, der bin ich.

NATHAN: Seid Ihr?

KLOSTERBRUDER: Der Herr, von welchem ichs Euch brachte,  
War – ist mir recht – ein Herr von Filnek. – Wolf  
Von Filnek!

NATHAN: Richtig!

KLOSTERBRUDER: Weil die Mutter kurz  
Vorher gestorben war; und sich der Vater  
Nach – mein ich – Gazza plötzlich werfen mußte.  
Wohin das Würmchen ihm nicht folgen konnte:  
So sandt ers Euch. Und traf ich Euch damit  
Nicht in Darun?

NATHAN: Ganz recht!

(IV/7, V. 580-604)

Fast in einer Art Selbstanklage offenbart hier der Klosterbruder, dass er es war, der einst die Halbwaise Recha in die Obhut des jüdischen Kaufmanns gegeben hatte, um damit den Auftrag und Willen des in die Kriegswirren verstrickten Kindsvaters zu erfüllen. Im Gespräch mit Nathan nennt der Klosterbruder das Ziehkind Recha »mein Euch vertrautes Pfand« (IV/7, V. 555); er fasst Nathans hilfsbereite und aufopferungsvolle Pflege des Waisenmädchens offenbar als eine Verpflichtung auf, die wechselseitigen Loyalitäten Ausdruck verleiht. Für Nathan, auch diese makabre Dimension der Vorgeschichte wird nun enthüllt, geht mit der an Kindes Statt angenommenen Halbwaise Recha eine fürwahr bewegende Bilanz auf, auf der zur Gegenseite das schreckliche Schicksal jenes Mordanschlages rechnet, dem Nathans eigene Familie zum Opfer gefallen war.

NATHAN: Ihr tragt mich mit dem Kinde zu Darun.  
Ihr wißt wohl aber nicht, daß wenig Tage  
Zuvor, in Gath die Christen alle Juden  
Mit Weib und Kind ermordet hatten; wißt  
Wohl nicht, nicht, daß unter diesen meine Frau  
Mit sieben hoffnungsvollen Söhnen sich  
Befunden, die in meines Bruders Hause,  
Zu dem ich sie geflüchtet, insgesamt  
Verbrennen müssen.  
(IV/7, V. 659-667)

In tiefster Trauer und Verzweiflung hadert Nathan, einem Hiob gleich,<sup>12</sup> mit seinem Gott und mit der ungerechten Welt, schwört »unversöhnlichsten Haß« (IV/7, V. 672f.) der Christenheit, drei Tage lang in Asche und Staub, bis in ihm aufs Neue die sanfte Stimme einer Vernunft keimt, die ihm auch diesen Schicksalsschlag als »Gottes Ratschluß« (IV/7, V. 676) erweist. Sich selbst mit dieser Anrede aus größter Verzweiflung reißend und als ein hoffendes Vernunftwe-

<sup>12</sup> Zum Muster der Hiob-Handlung und seiner Abwandlung im *Nathan* vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Vernunft als Weisheit. Studien zum späten Lessing*, Tübingen 1991, S. 100f.

sen gleichsam neu begründend, erfährt Nathan sodann in der Gabe des ihm anvertrauten Kindes eine Art zeichenhafte Besiegelung, dass seine Zuversicht doch nicht unbelohnt bleiben würde.

NATHAN: Wohlan!  
Komm! übe, was du längst begriffen hast;  
Was sicherlich zu üben schwerer nicht,  
Als zu begreifen ist, wenn du nur willst,  
Steh auf!  
[...] Was Ihr  
Mir damals sagtet, was ich Euch: hab' ich  
Vergessen. So viel weiß ich nur; ich nahm  
Das Kind, trugs auf mein Lager, küßt' es, warf  
Mich auf die Knie' und schluchzte: Gott! auf Sieben  
Doch nun schon Eines wieder!  
(IV/7, V. 676-688)

Man darf sich indes durch Nathans Buchhalter-Ton nicht auf eine falsche Fährte locken lassen, denn um eine kaufmännische Rechnung handelt es sich bei Nathans Stoßgebet »auf Sieben [...] schon Eines« gerade nicht. Bei der stoischen Übung, zu seelischer Ruhe und Gleichmut zurückzukehren, hilft Nathan die unerwartete, unverdiente, vollständig inkommensurable Gabe des vom Schicksal ihm anvertrauten Pflegekindes nicht etwa deshalb, weil sie irgend den erlittenen Verlust aufwäge; aber das neue Kind ist ein Hoffnungszeichen, dem besondere, göttliche Bedeutung innewohnt. Im Zahlenverhältnis drückt sich die Topik des wohlgeordneten Kosmos und seiner vom Himmel auf die Erde zurückwirkenden Zeitordnung aus. Wie der eine Tag des Herrn zur Zahl der Wochentage insgesamt, so verhält sich – symbolisch, metonymisch – das eine vom Himmel geschickte kleine Mädchen zu Nathans eigenen, im mörderischen Feuer umgekommenen Söhnen. Die kleine Recha erscheint bereits in dieser nachträglich erzählten Übergabe-Szene als ein ganz und gar seltenes Gut, welches sich der Kaufmann nicht aus eigener Kraft verschaffen konnte, das ihm vielmehr ohne eigenes Zutun zuteil wird. Ein zwei-

tes Mal erhält er achtzehn Jahre später die dann ebenfalls vom Feuer-  
tod bedrohte Recha von der Hand des Tempelherrn zurückerstattet.

### Die Lücke in der Buchführung

Warum hat Lessings dramatische Komposition dann aber die beiden Seiten, die beiden Kindsverhältnisse Nathans, so demonstrativ in einer doppelten Buchführung gegeneinander aufgewogen? Eine implizite antichristliche Polemik ist damit aufgebaut, und diese aktualisiert sich spätestens dann, wenn der Fanatismus des christlichen Patriarchen ins Bild rückt, der Nathan nun auch dieses eine, letzte Kind noch wegnehmen will. Das eben nur Implizite des schlimmen Vergleichs umreißt eine bedeutende Leerstelle: Wer sollte, wer müsste angesichts solcher Rechnung schamvoll im Boden versinken? Wen trifft, um mit Jelinek zu sprechen, die Wahrheit dieser Bilanz?

Gleich mehrfach sind es solche Leerstellen und Rätselfragen, auf die Lessings episch eingearbeitete Vergangenheits-Episoden und Beispielerzählungen abzielen. Wenn der Klosterbruder in dem Suchbefehl des antisemitischen Patriarchen sich selber als mitgemeint erkennt, hat er eines von den Rätseln in intuitiv richtiger Selbstbefragung zu lösen vermocht. Er hat seine Prüfung insofern bestanden. Einige Szenen zuvor, noch im vierten Aufzug des Stücks, war der um Rache sinnende Tempelherr vor dem Patriarchen gestanden und hatte diesem sein frisches Wissen von Nathans christlicher Pflgetochter hinterbracht, dabei vorsichtigerweise immerhin sich der verklausulierten Form hypothetischer Fiktionalität bedienend, wie sie aus den Beispielerzählungen und Gleichnissen Christi bekannt ist.

TEMPELHERR: Gesetzt, [...]  
Ein Jude hätt' ein einzig Kind, – es sei  
Ein Mädchen, – das er mit der größten Sorgfalt  
Zu allem Guten aufgezogen, das  
Er liebe mehr als seine Seele, das  
Ihn wieder mit der frömmsten Liebe liebe.  
Und nun würd' unser Einem hinterbracht,

Dies Mädchen sei des Juden Tochter nicht; [...]  
Ehrwürd'ger Vater, was wär' hierbei wohl  
Zu tun?  
(IV/2, V. 116-131)

Der Patriarch, dies bleibt für lange Zeit im Ohr, will den Juden brennen sehen, und der Dramatiker will diesen Satz gleich dreimal nacheinander aufflammen sehen in seinem Text, will ihn dreimal sagen hören auf seiner Bühne, so dass die Dreizahl selber dabei unübersehbar aufflammt und unüberhörbar herauftönt. Ein solcher, von dem des Tempelherrn Gleichnisrede handelt, das die Antwort also des Patriarchen, sei »wert, dreimal verbrannt / Zu werden!« (IV/2, V.182f.) Der oberste christliche Befehlshaber zu Jerusalem, umgeben von den Stätten und Geschichtszeichen des allen drei Religionen heiligen Landes, hat seine Prüfungsfrage in geradezu schreiender Umkehr der richtigen Einsicht vollständig verfehlt. Die auf ihn, den Patriarchen, gemünzte Parabelerzählung, von Nathan handelnd, war wie ein Rätsel zu lösen, soviel ist klar. Ein Rätsel aber, das der Tempelherr nur stellvertretend aufgibt für den Autor selbst, welcher damit noch ein erheblich komplexeres Beziehungsnetz knüpft.

Auf diese erste rätselumrandete Leerstelle, die der vor dem Patriarchen vorgetragenen Erzählung entstammt, folgte, wie gesehen, wenig später sodann die treffende Selbsterkenntnis des Klosterbruders, der sich des alten Bandes und Pfandes erinnert, das in Gestalt der kleinen Halbwaise von ihm selbst zu dem Juden Nathan übergegangen war. Eine dritte solch rätselvolle Leerstelle trägt und treibt über die gesamte zweite Hälfte des Dramas den spannungsstiftenden Aufschub der für die sich abzeichnende Liebesverbindung so wichtigen Frage nach dem unbekannten Bruder des jungen Mädchens. Je näher der um Rechas Hand anhaltende Tempelherr seinem Ziele vermeintlich rückt, desto mehr nähert er sich tatsächlich, und allein für das mit Vorwissen versehene Publikum erkennbar, einer Auflö-



sung jener bohrenden Rätselfrage, die ihn, fürs erste jedenfalls, nicht restlos glücklich machen wird.<sup>13</sup>

TEMPELHERR: Aber Rechas Bruder? Rechas Bruder...

NATHAN: Seid Ihr!

(V/8, V. 640f.)

Von diesem lange aufgeschobenen Ereignis der Rätselaufklärung her wird sichtbar, wie die richtige Antwort für die Leerstelle, selber den Weg blockierend, direkt vor der einzig passenden Lösung stand. Ein solcher Held, der einzig sich selber nicht in Betracht zieht auf der Suche nach dem *missing link*, ist ein aus dem *König Ödipus*-Handlungsschema der Sophokleischen Tragödie vertrautes Konstrukt. Die rückwärts schreitende Aufklärungsarbeit eines analytischen Handlungsganges ist, teilweise jedenfalls, auch in Lessings »Nathan« strukturbildend, wenn es darum geht, die fehlenden oder auseinandergerissenen Glieder der Familienordnung aus der Vorvergangenheit her zu rekonstruieren und aufs Neue zusammenzufügen. Anders aber als die tragische Selbsterkenntnis des unvermeidlich schuldig gewordenen Ödipus ist die verhinderte oder verzögerte Selbsterkenntnis bei den drei Versuchskandidaten der Lessingschen Fallgeschichten eine vermeidbare, letztlich auch korrigierbare Fehlleistung. Im gleichnishaften Erzählen wird jeweils eine Lösung als ausgesparte »Wahrheit« des Gleichnisses mitgeliefert, die genau auf die jeweils betroffenen Figuren passt. Der Patriarch pervertiert sinnigerweise die »eigene«, christlich-trinitarische Formel in dem dreifachen Brandfluch und löst damit sein Rätsel auf beispiellos negative Weise; der Klosterbruder erkennt seine, d. h. die ihn meinende Wahrheit sofort; der Tempelherr schließlich kommt »seiner Wahrheit«, der Su-

<sup>13</sup> Dem dramatischen Handlungsschema der Anbahnung einer Liebesbeziehung, die mit der Hochzeit zum glücklichen Dramenschluss endet, ist durch die Enterotisierung des Paares der Boden entzogen; vgl. Ortrud Gutjahr: »Rhetorik des Tabus in Lessings *Nathan der Weise*«, in: Wolfram Mauser und Günter Saße (Hg.): *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, Tübingen 1993, S. 269-278.

che nach dem Bruder Rechas, so nahe wie nur möglich, ohne die Lösung doch selber ohne fremde Hilfe ergreifen zu können.

### Die Wahrheit des Erzählens

Walter Benjamin hatte die Figur des Erzählers als denjenigen beschrieben, der seinen Hörern Rat weiß. Darin schwingt eine Resonanz jener alten, lehrhaften Erzählformen mit, wie sie auch in den Gleichnissen und Beispielerzählungen des Alten und des Neuen Testaments zu einer ganz eigenen, selbstreflexiven literarischen Form geworden waren. Wenn in Lessings Wahrheitsspielen auf der Bühne respektive im Dramentext eine wiederkehrende Dreizahl eingesenkt ist, dann hat dies evidenterweise damit zu tun, dass erstens über den Schauplatz des heiligen Landes, zum Zweiten über das historische Thema der Kreuzzüge und zum Dritten schließlich im Kontext von Lessings vernunfttheologischem Toleranz-Denken die Dreizahl der Konfessionen eine Art von tiefengrammatischem Erzähl- und Figurationsschema des dramatischen Textes bildet. Die Dreizahl hat aber zugleich noch einen zweiten kulturhistorischen und spielpraktischen Hintergrund. Die Matrix der drei Wahlmöglichkeiten ist ein in Erzählungen und dramatischen Spielformen weit zurückreichendes, vielfach ausgestaltetes Modell, das Lessing in der sogenannten Ringparabel, dem Herzstück des »Nathan«, auf eine paradigmatische Weise durchführt und vorführt. Lessing exponiert in der Binnenerzählung von den drei Ringen, die in der Generationenfolge von *einem* Vater auf seine *drei* ihm gleich liebwerten Söhne übergehen, ein Denkbild, das von der Gleichrangigkeit und vom wechselseitigen Respekt der großen monotheistischen Offenbarungsreligionen handelt.

Die drei Träger des Erbes, die gleich ursprünglich aus dem einen Vatergott hervorgehen und von ihm Zeugnis ablegen im friedlichen Wettstreit, das ist, zu numerisch-geometrischer Symmetrie gebracht, die neue Leitfigur einer interreligiös und interkulturell verstandenen, just am so heftig umkämpften Stammpplatz Jerusalem veranschaulichten Ökumene. In der von Lessing selbst deutlich

benannten Vorlage seiner Parabel, der in Boccaccios *Decamerone* enthaltenen Erzählung von den drei Ringen Melchisedechs, behilft sich ebenfalls ein reicher Jude durch diese Geschichte aus der ihm von Sultan Saladin bereiteten Klemme, zur Frage nach der richtigen Religion Stellung nehmen zu müssen. Anstatt auf seinen Kreditwunsch zu sprechen zu kommen, legte Saladin, der für seine Raffinesse, Umsicht und Aufgeschlossenheit gerühmt wurde, dem Gast die Frage vor, wie sich denn, bei der Dreiheit der offenbarten Religionen, die richtige von den falschen unterscheiden lasse. Eine heikle Frage fürwahr, denn entweder droht ihre Beantwortung den Juden zum eifernden Parteigänger seiner eigenen Religion abzustempeln oder sie erweist ihn als unüberzeugten, inkonsequenten Gewohnheits-Anhänger eines falschen Glaubens. Die drei Empfänger und Träger der väterlichen Ringe sind schon bei Boccaccio in ihrer Dreizahl so gleichrangig wie ununterscheidbar und doch – oder gerade darum – in einen erbitterten Streit um die wahre Legitimität verstrickt.

Lessing fügt der Novelle lediglich jenen Zug hinzu, dass sich dem Träger des echten Ringes dessen Wirkung darin erweise, ihn vor anderen Menschen angenehm und liebenswert über die Maßen zu machen. Ein kluger pädagogischer Kniff, spornt dies doch alle um die Rechtsnachfolge des monotheistischen Gottes konkurrierenden ›Söhne‹ an, ihre Anwartschaft durch möglichst lebenswürdiges Verhalten unter Beweis zu stellen. Eine selbstreflexive Wendung der Ringparabel auf die strukturelle Gleichwahrscheinlichkeit ihrer Wahrheitsbedingungen zeichnet sich ab, denn was als Beweis oder zumindest Indiz der wahren Rechtsnachfolge dienen sollte, ist geeignet, als allenfalls erreichbares Ziel schon vollauf zu genügen. Derart würde die Teilnahme am Wettbewerb um die liebenswürdigste Wirkung ihren Zweck schon in sich selbst tragen, nämlich den der durch Konkurrenz ermöglichten Steigerung sozialer Kompetenz.

### Welcher ist der Richtige?

Mehr noch ist es allerdings der Spielwitz einer blinden Wahl, den die Unentscheidbarkeit der Ringnachfolge unter den dreien hervorbringt. Auf die Nähe des Handlungsschemas der Ringparabel zu dem Motiv der drei Betrüger und der suspekten ›Quelle‹ *De tribus impostoribus* weist schon der Dramentext durch mehrmalige Anspielungen hin.<sup>14</sup> Das aber setzt die Ansprüche der gleich gültigen Rechteinhaber allesamt ins Zwielficht einer typischen Komödienhandlung, genauer: einer Komödie der Paarbildung. Thema jenes Komödientypus' nämlich ist die – in etwas anderer Handlungslogik auch die Ringparabel durchziehende – Frage: Wer ist ›der Richtige?‹ Ebenso, wie sich die drei Söhne des einen Ring-Erbes darum streiten, welcher von ihnen in der korrekten und legitimen Rechtsnachfolge stehe – ein Dilemma, bei welchem weder der Schiedsspruch des in der Parabel angerufenen Richters noch die urteilende Vernunft des Adressaten der Erzählung, also Sultan Saladins, eine Entscheidung herbeizuführen vermögen –, genauso unentschieden schwankt die heiratswillige Komödienheldin zwischen den Avancen dreier als vergleichbar gute Partien sich präsentierender Verehrer, die demnach für das Drama eine problematische Ausgangskonstellation dreier gleichwahrscheinlicher Handlungsoptionen verkörpern.

Die Komödie spielt in der aus einer Dreier-Konstellation zu ermittelnden Partnerwahl gleichsam die praktische Seite jener Wahrheitsfindung durch, die in der Frage nach dem ›Richtigen‹ ihre Leitlinie findet. Komisch ist diese Prozedur dann, wenn vermeidbare Irrtümer auftreten und falsche Fährten gelegt werden, deren Umwege aber letztlich folgenlos und heilbar bleiben. Carlo Goldoni etwa hat in seiner Charakterkomödie *La locandiera* von 1752 ein solches triadisches Entscheidungsproblem vorgeführt, dem sich die weibliche Ti-

<sup>14</sup> Vgl. Friedrich Niewöhner: *Veritas sive Varietas. Lessings Toleranzparabel und das Buch Von den drei Betrügern*, Heidelberg 1988.

telheldin, eine selbstbewusste Gastwirtin, ausgesetzt sieht.<sup>15</sup> Die mit vernünftigem Urteil und praktischer Menschenkenntnis ausgestattete Wirtshaus-Chefin hat in dieser Spielhandlung die Avancen gleich dreier vermeintlich hochstehender Verehrer rhetorisch schlagfertig auf Distanz zu halten, da sie deren aufgeplustertes Imponiergehabe sehr wohl als aufgesetzt und vorgespiegelt durchschaut. »La locandiera« (die Wirtin) wählt, indem sie Worte *und* Taten wägt, ihren Kandidaten mithilfe einer Reihe von impliziten szenischen Versuchsanordnungen aus, aus deren Abfolge und Verwicklung sich die Handlung der Komödie zusammensetzt; der komödiantische Prozess ist der Bräutigams-Testlauf, und vice versa, beides geht in einem turbulenten Gasthaus mittels der Drehscheibe permanenten Fremdenverkehrs ohnehin Hand in Hand. Doch bei der Musterung fallen Typen wie der Cavaliere di Ripafratta, der Marchese di Forlipopoli und auch der Conte d'Albafiorita gleich reihenweise durch. Am Ende erlangt ausgerechnet der schlichte, treuherzige Diener Fabrizio die Hand der Wirtin und damit auch den Mitbesitz des Gasthofes.

Weiter zurückgreifend, lässt sich das Handlungsschema der Wahrheitsfindung aus einer Dreier-Konfiguration in Shakespeares Dramen sowohl in tragischer wie auch in komischer Durchführung beobachten, worauf Freud in seiner Studie zum Motiv der Kästchenwahl aufmerksam machte. Tragisch ist die Blindheit der moralischen Verkenntung, mit der König Lear hinsichtlich der Entscheidung für die Weitergabe von Macht, Besitz und Amtswürde an eine seiner drei Töchter geschlagen ist. Heiter dagegen gerät »die Wahl der Freier zwischen drei Kästchen im ›Kaufmann von Venedig‹«, die Freud folgendermaßen zusammenfasst:

Die schöne und kluge Porzia ist durch den Willen ihres Vaters gebunden, nur den von ihren Bewerbern zum Manne zu nehmen, der von drei ihm vorgelegten Kästchen das richtige wählt. Die drei Kästchen sind von Gold, von Silber und von Blei; das

<sup>15</sup> Carlo Goldoni: *Der Diener zweier Herren. Mirandolina (La locandiera)*, übers. von Heinz Riedt, München 1981.

richtige ist jenes, welches ihr Bildnis einschließt. Zwei Bewerber sind bereits erfolglos abgezogen, sie hatten Gold und Silber gewählt. Bassanio, der dritte, entscheidet sich für das Blei; er gewinnt damit die Braut, deren Neigung ihm bereits vor der Schicksalsprobe gehört hat. Jeder der Freier hatte seine Entscheidung durch eine Rede motiviert, in welcher er das von ihm bevorzugte Metall anpries, während er die beiden anderen herabsetzte. Die schwerste Aufgabe war dabei dem glücklichen dritten Freier zugefallen; was er zur Verherrlichung des Bleis gegen Gold und Silber sagen kann, ist wenig und klingt gezwungen.<sup>16</sup>

Es ist hier nicht der Ort, Freuds Ausdeutung des Motivs der Kästchenwahl nachzuzeichnen und zu diskutieren. Für den hier in Rede stehenden Zusammenhang ist bedeutsam, wie eine durchaus existentielle Beurteilungs-Frage, die nach der Lauterkeit von den Motiven und Absichten der drei Freier, an ein vermeintlich frivoles Rätselspiel und dessen unkalkulierbare Glücks-Umschwünge gebunden wird. In ähnlich frivolem Verhältnis steht die theologisch hochbrisante Problemstellung Sultan Saladins, die Frage also nach der Pluralität und Vergleichbarkeit der drei Offenbarungsreligionen, zum Handlungskonflikt der dreifach gespaltenen Ringnachfolge im Transfer von einer Generation auf die nächste. Die Vermeidung einer tragischen Variante der Erb-Streitigkeit setzt ein Konzept der Anerkennung gleicher Gültigkeit aller vertretenen Ansprüche voraus, und damit eine Spielart dramatischen Kontingenz-Bewusstseins.<sup>17</sup>

Wenn das in symmetrischer Aufstellung sich gegenüberstehende Geschlechter-Paar der dramatischen Handlung im »Nathan«, wenn also Recha und der Tempelherr beide als Pflegekinder ihre jeweils zweiten Väter ins Spiel bringen, so übernimmt Lessing damit für die Ebene der Handlungsführung die aus Boccaccio genommene Be-

<sup>16</sup> Sigmund Freud: »Das Motiv der Kästchenwahl«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, Frankfurt am Main 1999, S. 24-37, hier S. 25.

<sup>17</sup> Ralf Simon: »Nathans Argumentationsverfahren. Konsequenzen der Fiktionalisierung von Theorie in Lessings *Nathan der Weise*«, in: *DVjs* 65 (1991), S. 609-635.

helfsfigur der Anfertigung von Ersatzringen für die Erb-Weitergabe. Es sind zweifache und parallel einander korrespondierende Verschiebungen der Vaterschaft, die von der christlichen Mutter Rechas die Tochter ins Judentum, von dem muslimischen Vater des Tempelherren den Sohn ins Christentum geführt haben – zwei aus Zufall oder Schicksalsfügung ergriffene, dann aber emphatisch gelebte neue Wahlverwandtschaften. Als Bruder und Schwester ergänzen sich die beiden insofern auch dadurch, dass sie bei gleicher Ausgangslange komplementäre Kulturtransfers hinter sich haben. Ihre erste, natürliche Existenz wurde durch die Adoption und den angenommenen Namen einer Taufe (der Wasserprobe) unterzogen; die neuerliche Lebensgefahr beider durch Todesurteil und Hausbrand hingegen stellt ihre Feuerprobe dar. Das *Quod-erat-Demonstrandum* des aus dem Parabel-Schema abgeleiteten und im Modus einer »Quasi-Komödie« ins Werk gesetzten dramatischen Prozesses lässt sich insofern als Zugewinn der Indirektheit von Adoptions-Verhältnissen anstelle natürlicher Kindschaft, als Zugewinn von religiös-kulturellen Hybridbildungen anstelle essentieller Reinheitsansprüche zusammenfassen. Aus der Triade von untereinander zerfallenen, getrennt in ihren Alleinvertretungsansprüchen agierenden Erben (den drei Religionen, den drei Ring-Inhabern) ist am Ende des Dramas eine neue Handlungsbalance geworden, die sich nicht aus drei isolierten Elementen, sondern aus der sinnfällig passenden Kombination von Verhältnissen und Verschiebungen zusammenfügt.

Die dramenästhetische Besonderheit nun allerdings, gleichsam die ästhetische Botschaft dieses »dramatischen Gedichts« als eines mimetischen, agonalen und aleatorischen Spiels ist ihrerseits auch nur aus der spezifischen Verbindung von Toleranz-Moral des didaktischen »Lehrgedichts« und Kontingenz-Struktur des komödiantischen Rätselspiels und seiner blinden Wahl zu ergründen. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass und wie Lessings Adaption des Parabel-Erzählens den idealen Adressaten des exegetischen Rätsels und dessen einzig mögliche Auflösung in ein enges, positional genau umris-

senes Bedingungsverhältnis setzt. Es gilt, wie übrigens in anderer Weise auch schon in der Kästchenwahl, sich selbst als in diesem Denkbild und Entscheidungsproblem »gemeint« zu erkennen. Die Wahl und die treffende Antwort fallen dann und nur dann nicht mehr schwer, wenn man, tautologisch gesprochen, eben der »Richtige« ist.

### Der doppelte Nathan

Lessing selbst hat in einem Brief an Herder mitgeteilt, dieser möge in dem Stück »weder den Prophet Nathan noch eine Satyre auf Goezen erwarten«.<sup>18</sup> Dem Kirchenmann hat Lessing damit *ex negativo* freilich gleich zwei für das Verständnis der ästhetischen Botschaft nicht unpassende Schlüssel in die Hand gegeben. Die Deutungsaspekte betreffend die Fortsetzung des theologischen »Fragmentenstreits« mit den anderen Mitteln der Dramatik sind von der Forschung ausführlich dargelegt worden.<sup>19</sup> Mit Nathan, dem Propheten des Alten Testaments, der im Buche Samuel vor dem König David erscheint, um dem in Sünde lebenden Machthaber ein lehrhaftes Geschichtchen zu erzählen, verhält es sich anders. Erinnern wir uns: Das persönliche Lebensschicksal Nathans, des Lessingschen Kaufmannes, war es, über einen familiären Reichtum von sieben hoffnungsvollen Söhnen verfügt und diesen dann auf einen Schlag verloren zu haben; die eine, ihm neu geschenkte Tochter sodann schloss er ins Herz wie sonst nichts in seinem Leben. Wenn Nathan, der alttestamentliche Prophet, dem Gerechtigkeitssinne König Davids eine lehrhafte, durchaus empörende Geschichte vorlegt, so formuliert er dabei zugleich den Kommunikationsrahmen mit, in dem sich parabolische Dichtung zu einem dramatischen Wahrheitsspiel erweitert und ein szenisches Ereignis wird.

<sup>18</sup> Brief Lessings an Herder vom 10.1.1779, vgl. Lessing: Werke und Briefe, Bd. 9, S. 1241.

<sup>19</sup> Vgl. Klaus Bohnen (Hg.): *Lessings »Nathan der Weise«*, Darmstadt 1984.

Und der Herr sandte Nathan zu David. Als der zu ihm kam, sprach er zu ihm: Es waren zwei Männer in einer Stadt, der eine reich, der andere arm. Der Reiche hatte sehr viele Schafe und Rinder; aber der Arme hatte nichts als ein einziges kleines Schäflein, das er gekauft hatte. Und er nährte es, daß es groß wurde bei ihm zugleich mit seinen Kindern. Es aß von seinem Bissen und trank aus seinem Becher und schlief in seinem Schoß, und er hielt's wie eine Tochter. Als aber zu dem reichen Mann ein Gast kam, brachte er's nicht über sich, von seinen Schafen und Rindern zu nehmen, um dem Gast etwas zuzurichten, der zu ihm gekommen war, sondern er nahm das Schaf des armen Mannes und richtete es dem Mann zu, der zu ihm gekommen war. Da geriet David in großen Zorn über den Mann und sprach zu Nathan: So wahr der Herr lebt, der Mann ist ein Kind des Todes, der das getan hat! Dazu soll er das Schaf vierfach bezahlen, weil er das getan und sein eigenes geschont hat. Da sprach Nathan zu David: Du bist der Mann. (2. Samuel 12, 1-7)

Die dramatische Szene ist diejenige eines Prüfungsverfahrens oder einer Bewährungsprobe, bei welcher dem Prüfling ein Problem zur Lösung aufgegeben wird, hier in Form einer exemplarischen Fallgeschichte. Wer trotz eigenen Reichtums das kleine, liebevolle Gut des Mitmenschen an sich reißt, handelt verwerflich. David, der einem anderen Manne die Frau wegnahm und ihn ums Leben brachte, der ist dieser Mann, den er selber so vehement verurteilt. Nathan, der Erzähler von Parabeln, setzt seinen Adressaten in die Lage, sich als den im Rätsel Gemeinten zu erkennen. Das Wahrheitsspiel als der kommunikative Rahmen der Lehrdichtung bewegt sich in einer Wechselspannung von Verfehlung und Erkennen. Dieses Wechselspiel ist es, das in der dramatischen Handlung des »Nathan« seinerseits zum Thema gemacht wird. Das Drama formuliert und erzeugt die Bedingungen der Möglichkeit, im Spiel und auf zunächst experimentelle Weise sich selber an die noch leere, aber gemeinte und umschriebene Position der Wahrheit zu setzen.

Der Geschichten-Erzähler Nathan steht, anders als der Prophet, selbst nicht außerhalb des Geschehens, auch seine Wahrheit ist nicht

absolut, sondern persönlich. Die verdeckte Fallgeschichte im Lehrbeispiel des Propheten ist die seine: Nathans Glückswechsel vom kinderreichen Vater zum kinderarmen, glücklich beschenkten, innigen Pfleger eines Kleinods. Nathan ist dieser Mann. Nathans dramatisches Wahrheitsspiel identifiziert diejenigen, auf welchen die Lehre aus Nathans Parabel hinzeigt, als den über sich selbst belehrten Lehrenden. Der »Weise« Lessings kann, anders als der Prophet, lehrhafte Geschichten nur noch um den Preis erzählen, dass die Wahrheitsfindung selbst zum Schauplatz einer kontingenten dramatischen Szene geworden ist, die niemanden ausnimmt bei den Vorgängen theatraler, spielerischer Durcharbeitung von Konflikten und Geltungsansprüchen. Von der dreifaltigen Wahrheit der Ringparabel Boccaccios kann Nathan, und könnte auch sein Zuhörer Saladin, eine einfache Geschichte erzählen; die Botschaft der Toleranz ließ und lässt sich als einsinnige Parabel weitererzählen. Vom Wahrheitsspiel, das Lessing auf der Bühne und um diese Botschaft herum entfaltet, gilt das nicht; da muss man als Augenzeuge oder wenigstens, wie im Hamburger Thalia Theater, als Ohrenzeuge dabeigewesen sein.

SALADIN: Ah! daß ich meine Schwester  
Nicht horchen lassen! – Zu ihr! Zu ihr! – Denn  
Wie soll ich alles das ihr nun erzählen?  
*ab von der anderen Seite.* (III/7, V. 592-594)